

**Murrer, W., Schmidt, L. M., Schreiber, D. J.: Unzertrennlich: Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler. Katalog, Berlin/Bernried 2019, S. 1–456**

Dieses prächtig gestaltete Buch ist ein Fest, ein ganz und gar Unglaubliches. Man fragt sich, warum es so etwas erst jetzt gibt: Generationen von Kunsthistorikern, Einrahmern und Restauratoren hätten es vor 100 Jahren schon gebraucht. Was hier gelungen ist, darf als Quantensprung in der Wahrnehmung von Bild und Rahmen bezeichnet werden: Nirgendwo, in keiner Institution, in keinem Atelier, wird dieses fulminante Druckwerk mehr fehlen dürfen, keine Diskussion wird mehr ohne dieses zusammengeführte Wissen, zu dem dieses grundlegende, glänzend recherchierte Buch verhilft, mehr geführt werden dürfen.

Es ist mir eine unbeschreibliche Freude, dass nicht nur das Thema an sich nun so eindringlich behandelt wird, sondern auch, dass es so gefördert wurde (Brücke-Museum, Berlin; Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See; Ernst von Siemens Kunststiftung, Berlin; RNK Stiftung). Den Unterstützern und Koenig books, London, ein ganz besonders herzliches Dankeschön, dass sie diesen drei Kilo schweren Prachtband für wohlfeile 60 € ermöglicht haben und somit der Verbreitung und der aufklärenden Intention des Buches helfen.

Natürlich gab es bislang schon einiges an Rahmenliteratur, es thematisierte aber eher die Vielfalt des Möglichen, wie es früh schon Claus Grimm gelang. Tobias Schmitz, seit Jahren der wichtigste Initiator und Streiter für die Sache, Hélène Verougstraete, die denkbar Akribischste und nun das das Autorentrio um Werner Murrer, die Eindringlichsten. Man kann niemandem der vielen beteiligten Autoren genug dankbar sein für dieses gelungene Werk, das helfen wird, nun endlich das Bewusstsein derer zu erhellen, die über Jahrzehnte hinweg in unfassbarer Ignoranz und Blasiertheit Originales dezimiert und geschmäcklerisch ausgetauscht haben. Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte und an Bildern fehlt es diesem Band nicht: Was hier auf bestem Papier an Belegen zusammengetragen ist, macht einen fassungslos ob des längst erlittenen Verlustes in den Museen und Sammlungen landauf, landab: Man staunt ob dem was verloren wurde, oder für was es eingetauscht wurde. Zu keiner Zeit gab es eine Legitimation für solche Umrahmungen. Natürlich sind wir alle Kinder unserer Zeit, haben unsere eigenen Ansichten und Beschränktheiten, aber wenn man soviel Authentizität – wie es die Einheit von Bild und Rahmen der Brücke-Maler darstellten – verliert und dafür so wenig überzeugende, allenfalls geschmäcklerische, modische Rahmenlösungen angeboten bekommt, hätten sich Zweifel einstellen sollen. Die schönen Detailaufnahmen erklären die sensiblen Oberflächen schon fast von selbst, das feine Zusammenspiel von groben wie glatten

Oberflächen und deren Gestaltung mit Bronze- und Farbfassungen offenbart sich selbst einem sturen Ignoranten.

Natürlich lässt sich das, was den Brücke-Künstlern oder auch Edvard Munch widerfuhr auf alle Epochen übertragen, und so muss diese selbstgewählte Reduzierung der Autoren auf diese Künstlergruppe schmerzen – zumal bei deren bemerkenswertem Erfahrungsschatz mehr möglich gewesen wäre – aber deshalb eben als Exemplarisch gelten.

Oft waren Umrahmungen auch der Platznot in den Depots geschuldet: Rahmen und Bilder wurden getrennt gelagert. Bei Rückrahmungen hatte man dann schon vergessen was zu welchem Bild gehörte. Weiters führten Restaurierungen, welche durch Beschneidungen oder Anstückungen bedingte Formatänderungen die Neurahmung als Kollateralschaden mit sich brachten und natürlich auch modisch intendierte Neurahmungen zum Verlust von originalen Rahmen. Der Rahmen wurde als austauschbares Accessoire begriffen, leider auch gerade von denen, die es hätten besser wissen müssen: Den Kunsthistorikern. So stellte sich ein Aderlass an Künstlerrahmen ein, den es heute – um der Werkgerechtigkeit willen – gilt rückgängig zu machen.

Der Chemiker, Michel-Eugène Chevreul, schrieb bereits 1839: „Jeder Künstler täte gut daran, seinem Bild selber die Rahmung zu wählen, die sich am besten für eine richtige Präsentation eignet.“ Viele Künstler des 19. Jahrhunderts folgten seinem Rat und bezogen ihre Rahmen immer mehr in die künstlerische Gestaltung mit ein. Viele Maler malten jedoch ihre Bilder nachweislich im Rahmen fertig, weil sie bemüht waren, beide Komponenten aufeinander abzustimmen. Deshalb stellen Rahmen und Gemälde eine Einheit dar und dürfen nicht getrennt werden. Andere Maler gestalteten ihre Zierrahmen passend zum Bild und legten großen Wert darauf, dass die Rahmung als Bestandteil des Gemäldes anzusehen ist und nicht veräußerbar ist.

In beeindruckender Weise finden wir auch bei den Brücke-Malern die Einheit von Bild und Rahmen manifestiert. Von Anfang an dachten sie an die Zusammengehörigkeit, was durch Profilzeichnungen und Rahmenentwürfe aus Briefen und Skizzenbüchern der Künstler hervorgeht. Ihr Malstil, der sich auf Fläche und Zweidimensionalität konzentriert, hatte auch unweigerlich Auswirkungen sowohl auf die Rahmenprofile als auch auf die Fassungen. Hier geht es um die Gesamtkomposition von Bild und Rahmen. Die Brücke-Maler verwendeten eher flache Profile, einfache Leisten oder zuweilen auch nur vier Bretter, die aneinander genagelt oder verleimt einen Rahmen ergeben, in Worten Kirchners einen "einfachen

Bretterrahmen". Durch die weitgehend ungrundierte und unbearbeitete Holzoberfläche der Rahmenschenkel, auf die die Farbe oder Bronze direkt aufgetragen wurde, blieb die Holzstruktur sichtbar. Unebenheiten und auch die eine oder andere Schramme im Holz wurden nicht als störend empfunden. Ganz im Gegenteil, die raue, ungeschliffene Holzoberfläche entsprach dem Sinn und der Suche der Künstler nach Ursprünglichkeit, die sie in ihrer Malerei in der Expressivität des derben Jutegewebes, des kraftvollen Farbauftrags und der Wahl der Motive ausdrückten. Die Rahmen der Brücke-Künstler sind frühe Beispiele für Künstlerrahmen, die sich bewusst gegen die Tradition, Gemälde in üppigen, reich verzierten und vergoldeten Rahmen zu präsentieren. Auch nach Auflösung der Gruppe im Mai 1913 setzten sich die Künstler weiterhin mit den Rahmen zu ihren Bildern auseinander, entwickelten und variierten Fassungen und Profile oder bereicherten die strengen, schwarzen Rahmen mit Schnitzereien wie es Emil Nolde tat. Der Rahmen bleibt integraler Teil des Werks. Besonders dankbar darf man hier auch für die stets qualitätvollen Aufnahmen der Rückseiten der eingerahmten Bilder sein: Auch das ein Dokument dafür, wann man wie mit Bild und Rahmen umgegangen ist.

Ein kurzer Exkurs zu Edvard Munch: Munchs Vorstellung von optimalen Rahmen betrifft neben der Art des Profils auch ihren Zustand. Er setzte seine Werke in seinem Freiluftatelier in Ekely Sommer wie Winter bewusst der Witterung aus, um natürliche Alterungsspuren herbeizuführen, wie es historische Aufnahmen belegen. Galeristen und Händler hatten allerdings ihre liebe Not damit, da die Rahmen von der Kundschaft als wenig nobel sondern eher als schäbig empfunden wurden. Wilhelm Suhr, der Geschäftsführer der Kunsthandlung Commeter schreibt in einem Brief vom 21. Februar 1906 an Edvard Munch:

*„Selbstverständlich sollen Sie auch fernerhin das Recht behalten, die Art des Rahmens für Ihre Bilder zu bestimmen. Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß die Bilder mit Rahmen in dem jetzigen Zustand ausgestellt werden. (...) Die Leisten, welche Rahmen bedeuten sollen, sind – abgesehen von dem Schmutze, der darauf sitzt, total vernagelt.“* Edvard Munch selbst war der Meinung, dass eine natürliche Verwitterung den Bildern nicht schadet, sondern sogar guttut: *„Es ist gerade, als brauchten meine Bilder ein bisschen Sonne und Schmutz und Regen. Dann stimmen oft die Farben besser zusammen. Es liegt ein harter Zug über meinen Bildern, wenn sie frisch sind. Deshalb fürchte ich es so sehr, wenn jemand meine Bilder wäscht oder mit Öl behandelt. Ein bisschen Schmutz und ein paar Löcher kleiden sie nur.“* So war es naheliegend, dass seine Rahmen, wo nicht mehr vorhanden, für die Eröffnung des

neuen Munch Museums in Oslo von Werner Murrer nach heutigen konservatorischen Erfordernissen neu gestaltet und in der Oberfläche rekonstruiert wurden.

Besonders die Maler der „Brücke“ nutzten besondere Profile, versahen diese mit geschnitzten Ornamenten, fassten sie und gestalteten sie farblich – immer in kompositorischer Einheit mit den Bildwerken. Auch heute weniger bekannte Maler Karl O’Lynch of Town (\* 22. 6. 1869 Ljubljana; † 31. 1. 1942 Genua) gestalteten ihre Rahmen zu ihren Bildern, wie auch Paul Schad-Rossa (\*1. 1. 1862 Nürnberg; †1. 11. 1916 Berlin) stets bei ihren Gemälden den Zierrahmen mitbedachte: Bei seinem Gemälde Eden, um 1900, aus mehreren horizontalen Holzteilen zusammengesetzter Tafel, mit vertikalen Leisten, 113 x 178 cm, NG Inv.-Nr. I/727, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum, hat er das Gemälde mit Ölfarben auf zuvor strukturiertem und modelliertem Kreidegrund ausgeführt. Beim stark plastischen Zierrahmen finden wir eine farbige Fassung (Farb- und Bronzepigmente, ölgebunden, Wachspolitur) auf graviertem, ornamentiertem Kreidegrund (Kreide, totgebrannter Gips, Zinkweiss) auf aus mehreren Teilen zusammengesetzten Holzrahmen, mit teilweise geschnitzten Ornamenten (148, 3 x 232,3 x 17,2 cm). Rahmen und Bild sind zeitgleich miteinander entstanden, der Titel des Bildes findet sich graviert oben in der Mitte des oberen Zierrahmes-Architraves. Eine Trennung der Bildtafel vom Rahmen wäre nicht denkbar, weil sie der Vernichtung eines Teiles des Gemäldes gleichkäme.

Gerade wenn Maler, wie Franz Marc, sich bewusst für eine schlichte un gefasste Rundholzleiste entschieden, welche allzugerne durch üppige Rahmen ausgetauscht wurden, sollte man sich vergegenwärtigen, dass man damit nicht dem Künstlerwillen entspricht und unauthentisch rahmt. Mit dem Künstler durch den Käufer abgestimmte Umrahmungen, wie es Kirchners Bilder, welche prächtige Florentiner-Rahmen durch den Sammler Dr. Bauer erhielten, stellen hier eine Ausnahme dar. Auch hatte Österreichs berühmteste Tiermalerin Norbertine von Bresslern-Roth gegen ein „upgrade“ ihrer Rahmen durch eine Goldleiste nicht prinzipiell etwas einzuwenden. Wenn Einrahmer aber aus lukrativen Gründen, schadhaft gewordene oder vom Eigentümer als unpassend empfundene Zierrahmen einfach austauschen möchten, sollte dieses Ansinnen unterbleiben. Es droht nicht nur ein Wertverlust sondern auch eine Zerstörung der Einheit Rahmen und Gemälde, was die Authentizität der vom Künstler intendierten Gesamteinheit mindert. Im Falle schadhaft gewordener Zierrahmen ist ein Restaurator gefragt und nicht der Einrahmer.

Einen schriftlichen Beleg zu dieser Praxis Arnold Boecklins (1827-1901) liefert uns folgende Tagebucheintragung von Rudolf Schick vom 17. August 1866: *„Böcklin hat heute seinen Goldrahmen zum Petrarka erhalten und dadurch einen frischen Blick für sein Bild bekommen. Jetzt erst konnte er die Sachen, die gegen den Rand stehen, mit Sicherheit stimmen, und konnte links unten große Wurzeln herausgehen lassen, was er vorher nicht gewagt hätte.“* Ein weiteres Beispiel stellt Arnold Boecklins „Viola“, 1866, Kunstsammlung, Basel, dar. Schick schreibt am 10. August 1866: *„Den Rahmen für seine Viola hielt Böcklin für gelungen und passend. Zum Pan in der Münchner Pinakothek hatte Böcklin das Ornament (Schilfgeflecht mit Winden) selbst modelliert. Tiefe Goldrahmen thun fast nie gut; auch braucht der Rahmen nicht Bezug zum Zimmer zu haben. Muß aber zum Bilde, auf das er zunächst wirkt, Bezug haben.“*

Auch von Franz von Stuck ist bekannt, dass er Bild und Rahmen zusammendachte, wie z. B. bei: *Syrinxblasender Faun am Meer*, 1914, Museum Villa Stuck; *Salome*, 1906, Öl auf Holz, 115,5 cm x 62,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus; *Salome*, 45,7 cm x 24,7 cm, Privatbesitz; *Die Sünde*, 1893, Öl auf Leinwand, 124,5 x 95,5 cm, in der Neuen Pinakothek zu München; *Die Sünde*, 1895, Öl auf Leinwand, Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Zürich. *„(...) Nachdem Stuck bereits erste Farbschichten aufgetragen hatte, stellte er das Gemälde in den Zierrahmen, um es dort fertigzustellen. Der obere Teil des Felsens am linken Bildrand ist beispielsweise in diesem letzten Abschnitt entstanden. Charakteristisch ist für Stucks Malweise, dass der Zwischenfirnis flächig aufgetragen wurde bevor das Gemälde erstmals eingerahmt und anschließend im Zierrahmen fertiggemalt wurde“.*

Aber auch wenn die Maler erst nach der Vollendung ihrer Gemälde einen Rahmen aussuchten, hat das ein Gewicht. Nolde rahmte seine Gemälde in Seebüll zeitweise zwar nahezu einheitlich mit schwarzen unprofilierten Plattenrahmen, welche sich aber in geschnitzten und gefärbten Details unterscheiden können. Von Kirchner, Schmidt-Rottluff und Schiele sind Entwurfszeichnungen zu Rahmenprofilen überliefert. Bei Norbertine von Bresslern-Roth haben sich zumeist selbst ausgesuchte, einfache, Halbrundstab-Zierrahmen, welche manchmal etwas abgeplattet vorkommen und nur sehr selten dezent profiliert sein können, aus Holz erhalten. Die Profile variieren in ihrer Stärke leicht (je nach Größe des Gemäldes) und werden bei zunehmendem Alter der Malerin immer schlanker, die gängigen Halbrundstäbe sind nur selten im Radius abgeflacht und wechseln nur sehr selten zu etwas weniger massiv erscheinenden, an den Außenkanten eingefrästen oder nur gebrochenen

Kanten. Die handwerklich solide gefertigten Rahmen haben in die Rahmenschenkel als Aussparungen zur Aufnahme der wandseitigen Haken integrierte Aufhängungen. Die verwendeten Naturhölzer wurden mit brauner, rötlich-brauner oder schwarzer Beize eingefärbt und manchmal mit ungebleichtem bzw. rötlich eingefärbtem Schellack lackiert. Daneben gibt es Rundholz-Zierrahmenleisten, welche die Künstlerin mit dunkelgrauer Graphit/Glimmerfarbe oder deckender Ölfarbe in verschiedenen bildverwandten Grautönen gestrichen hat. Bei späteren Arbeiten der Malerin, überfasst sie den gewählten bildverwandten Grauton mit einem weiteren Farbton des Gemäldes und überwischt diesen teils noch im nassen Zustand.

Für Max Liebermann waren für Rahmungen seiner Gemälde die aufwendigen Glanzgoldrahmen der Ausstellungen des Pariser Salons vorbildhaft. Die Zierrahmen reichen von opulenten Goldrahmen im Stile Louis XV., die den Konventionen der Salonausstellungen entsprechen, bis hin zu eher schlichteren dunklen Hohlkehllrahmen, die an holländische Modelle erinnern. Wenn Liebermann häufig auch auf seriell gefertigte Rahmen zurückgriff, so war die Auseinandersetzung mit seinen Bilderrahmen für ihn zeitlebens wichtig.

Vor diesem Hintergrund dürfen die teils gravierenden, uminterpretierenden Auswirkungen von (Neu-) Rahmungen präsentierter Bilder in unseren Museen nicht unerwähnt bleiben. Muss ein Gemälde zu seiner Sicherheit verglast werden, hat das natürlich unweigerlich Konsequenzen für die gesamte Rückseite des Rahmens. In der Regel bietet der Falz nicht genügend Tiefe um die Sicherheitsglasscheibe, die Abstandshalterleiste und das Gemälde mit Keilrahmen aufzunehmen, ohne das rückseitig ein Überstand entsteht. Dieser Überstand muss aber zum Schutz des Gemäldes wiederum abgedeckt werden. Aufgesetzte Leisten in Schenkelbreite überdecken die gesamte Schenkelflächen des Rahmens, verändern seine Dimensionen und Ästhetik und machen eventuelle Aufschriften unsichtbar. Hier muss stets sorgsam abgewogen werden. Grafiken und vor allem Pastelle hingegen machten schon immer Verglasungen notwendig. In der Gemäldegalerie Dresden finden sich von vorne zu öffnende Zierrahmen mit Verglasung aus dem 18. Jh., die es erlaubten das Gemälde zur genaueren Betrachtung herauszunehmen, eine Möglichkeit die sich auch noch über hundert Jahre später bei Lawrence Alma-Tadema findet: „A gift“, Öl/Holz, 1889, befindet sich in einem originalen, historischen Zierrahmen mit Verglasung mit Herausnehmklappe.

Wenn man bedenkt, dass einst Wilhelm Bode, der seit 1890 Direktor der Gemäldegalerie Berlin war, sich intensiv für die Verwendung von Rahmen aus der Entstehungszeit des Bildes

einsetzte, ist aus oben stehendem ersichtlich, dass die heute immer noch anzutreffende Unsitte bei Kuratoren und Kunsthistorikern, Zierrahmen auszutauschen und durch geschmäcklerische Neurahmungen zu ersetzen, eine gewisse Tragik darstellt. Auch wenn wir in zahllosen Kunstkatalogen und Auktionskatalogen es gewohnt sind, Bilder immer ohne ihre Zierrahmen abgebildet zu sehen, so bewegen wir uns mit der Praxis des Austausches bereits nahe an der Zerstörung der Authentizität eines Kunstwerkes: ich möchte sogar so weit gehen und dies bereits im Bereich der Urkundenfälschung ansiedeln. Und selbstredend ist es auch unzulässig, ungerahmte Gemälde mit Rahmen zu versehen.

Somit ist das Verdienst des Buches kein Geringes: Ausgerahmt, verloren, vergessen! Keiner hat sie bislang so gebührend beachtet: die originalen Künstlerrahmen der "Brücke". Dabei waren sie für die Mitglieder der avantgardistischen Künstlergruppe von entscheidender Bedeutung. Für Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Otto Mueller und Max Pechstein waren Bilder und selbst gestaltete Rahmen eine unzertrennliche Einheit, welche die Künstler mit jeweils sehr individuellen Lösungen erreichten. Sie entwarfen die Rahmen, nutzten besondere Rahmenprofile, versahen sie mit geschnitzten Ornamenten, fassten sie farblich und bemalten sie. Wir sollten das bedenken, wenn wir – falls noch erhalten – auseinanderreißen wollen, was zusammengehört, statt dem die gebührende Beachtung und Pflege zukommen zulassen.

Paul-Bernhard Eipper